



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

12 | 2016

Mapping gender. Old images ; new figures

Du « pas de mots » au « pas de sens » : espaces énonciatifs du corps dansant dans *The Turning Point* (Herbert Ross) et *White Nights* (Taylor Hackford)

Nathalie Vincent-Arnaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7798>

DOI : 10.4000/miranda.7798

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « Du « pas de mots » au « pas de sens » : espaces énonciatifs du corps dansant dans *The Turning Point* (Herbert Ross) et *White Nights* (Taylor Hackford) », *Miranda* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 24 février 2016, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7798> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.7798>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Du « pas de mots » au « pas de sens » : espaces énonciatifs du corps dansant dans *The Turning Point* (Herbert Ross) et *White Nights* (Taylor Hackford)

Nathalie Vincent-Arnaud

- 1 À l'encontre du parti pris naturaliste de Robert Altman dans *Company* (2003) ou de Frederick Wiseman dans son documentaire *La Danse* (2009), *The Turning Point* d'Herbert Ross (1977) et *White Nights* de Taylor Hackford (1985) font de la danse le pivot d'un paysage fictionnel foisonnant. Chacun des deux titres se charge de valeurs symboliques multiples, faisant notamment résonner, chacun à sa manière, la notion de passage, d'entre-deux, d'espace interstitiel, de zone frontalière et instable où évoluent les corps et les identités des personnages. Cette évolution augurée par le titre, et pleinement confirmée par la suite, ces mouvements associés dans lesquels s'inscrivent les personnages au « corps signifiant, qui parle sans paroles » (Colombo, in Colombo et Genetti 10) rejoignent d'ailleurs les deux notions clés de mon titre : au « pas de mots » qui donne son titre à un ouvrage sur les rapports entre la danse et la littérature fait écho un non moins ambivalent « pas de sens », reprise littérale d'une célèbre formule de Lacan dont le psychanalyste Alain Didier-Weill a usé pour évoquer la musique en en soulignant l'équivoque (Didier-Weill 88). Dans « pas de mots » et dans « pas de sens », « pas » doit s'entendre avant tout comme espace de transition, de déplacement (tel un « pas de deux » pour rester dans le domaine chorégraphique), comme une aire de jeu où, en l'occurrence, le corps signifiant donne sa mesure en se faisant tour à tour palliatif ou prolongement d'un langage verbal qu'il éclipse, contourne, surasserte, redouble, selon des configurations variées. Ce sont là autant de modalités énonciatives du corps dansant que je me propose d'examiner.

- 2 Le couple danse et cinéma, dans sa dimension de mise en fiction de l'univers de la danse, a parfois été, au fil de l'actualité cinématographique de ces dernières décennies, sous les feux de la rampe : certaines revues spécialisées (*Danser, Ballet* 2000) lui ont en effet accordé une attention accrue à l'occasion de la sortie de certains films, l'un des derniers en date étant le sulfureux *Black Swan* de Darren Aronofsky (2010) qui a largement défrayé la chronique tout en attirant un public bien plus large et hétérogène que celui qui est, d'ordinaire, intéressé par la danse classique. Une telle focalisation sur l'univers de la danse n'en constitue pas moins, selon certains spécialistes de l'esthétique et de l'histoire de la danse, une tentative cinématographique périlleuse, voire vouée à un échec relatif : ainsi, d'après Elisa Guzzo Vaccarino, la danse est « un monde qu'il est difficile de raconter avec authenticité, d'un point de vue interne — sauf si l'on tourne des documentaires, généralement élogieux mais très utiles — sans tomber dans des scénarios truffés de poncifs et de dialogues tout à fait banals, qui font appel aux ingrédients du polar ou du drame sentimental » (Guzzo Vaccarino 30). Cette réserve peut toutefois paraître quelque peu extrémiste, les contre-exemples existant bel et bien, et poncifs et dialogues banals n'étant pas nécessairement les ingrédients de base du polar qui reçoit ici, comme encore souvent, un traitement un peu expéditif. Quoi qu'il en soit, cette réserve n'empêche nullement la critique de conclure son article, où elle dresse un inventaire non exhaustif des divers films consacrés à la danse depuis plusieurs décennies, par une question qui dépasse les aspects plus ou moins aboutis de l'intrigue des films en question pour placer le corps dansant au centre de l'intention et du dispositif filmiques : « [...] quoi de mieux que de capter des corps humains en mouvement : rythmés, beaux et communicatifs, déjà structurés par leur nature et leur culture ? » (Guzzo Vaccarino 36). Cette question postule, entre autres, une corporalisation de la communication et de la structure filmiques elles-mêmes, ces deux dimensions essentielles se chargeant de véhiculer tout l'« anthropologique exclu par le signe » (Meschonnic 158) qui se loge donc aux marges du verbalisable et de l'articulé. Le corps dansant, sa présence ou son absence, son actualisation par le mouvement ou son immobilité, qu'elle soit souvenir ou prélude d'un mouvement, peut devenir ainsi ce qui ordonne et régule le rythme du film, ses élans, ses respirations, ses enchaînements, ses replis. Le film devient ainsi lui-même la métaphore de ce corps comme on le voit à travers ce vocabulaire déployé qui définit la grammaire d'un « langage hors logos » (Meurée 294) inscrit sur le papier qu'est le tapis de scène (Béjart, in Jacq-Mioche 113) ou tout autre espace susceptible de l'accueillir. C'est du moins ce que ma lecture de *White Nights* et de *The Turning Point* tendra à mettre en lumière, guidée en cela par un commentaire de Taylor Hackford, réalisateur de *White Nights*, dans une interview servant de bonus au DVD, au cours de laquelle il déclare ne pas vouloir entrecouper les actions avec de la danse mais se servir de la danse pour faire avancer le récit.
- 3 Dans l'article déjà évoqué, Elisa Guzzo Vaccarino dégage certains invariants thématiques auxquels elle assigne d'ailleurs le statut de lieux communs et qu'elle ordonne selon une bipolarité masculin/féminin très forte : « Les hommes, à la recherche d'une liberté personnelle et artistique, défiant tout danger, les femmes, dévouées au professeur ou au chorégraphe, luttant pour conserver leurs faveurs et éventuellement leur amour » (Guzzo Vaccarino 33). Comme le suggère le second cas de figure, il existe une tradition cinématographique vivace selon laquelle la danseuse est fréquemment représentée comme « fragile et instable » (Dollfus 29) tandis que le maître de ballet ou le chorégraphe, figure récurrente dans la filmographie, incarne un

personnage phallique, détenteur d'un savoir et d'un ascendant dont il ne se prive guère d'user et d'abuser (tel le chorégraphe de *Black Swan*, Thomas Leroy, au patronyme d'ailleurs éloquent). Quelle que soit la configuration actantielle dominante, une certaine violence, à des degrés divers, s'impose comme dénominateur commun de toutes ces représentations, qu'elle s'exerce entre les individus ou entre l'individu et un certain déterminisme moral, physique ou social. Cette violence est, en fin de compte, mise en œuvre à des fins de rupture et d'avènement d'un autre soi-même, le danseur devenant ainsi, comme le souligne Agnès Izrine résumant les propos de Mallarmé, « celui qui refuse le corps qu'on lui a donné pour s'en refaire un autre, fantasmatique, chargé d'exprimer un autre 'être au monde' » (Izrine 16) ; à cette conception font écho les propos suivants de Daniel Sibony :

La danse est une réponse à l'événement sans recours où le corps est cloué devant l'impossible, mais veut pourtant vivre et se mettre en mouvement. C'est une réponse partie depuis la nuit des temps, donc à l'œuvre dans l'inconscient : il y a autre chose, il y a de la place, bouge ! [...] La danse est un jet de vie pour sortir de l'ornière. [...] [L]a danse, le geste sont une ouverture du corps, quand tout est bouché. (Sibony 354)

- 4 Ces définitions complémentaires rendent bien compte des éléments structurels à l'œuvre dans les deux films *White Nights* et *The Turning Point* où le corps dansant se fait invariablement métaphore d'une transition, d'un passage, d'une naissance à un nouvel ordre des choses, d'une forme de dialogisme qui se fait souvent dualité.
- 5 L'invariance structurelle signalée plus haut ne doit rien à une quelconque parenté diégétique entre les deux films, le seul point commun immédiatement perceptible étant leurs distributions respectives puisque le danseur Mikhail Baryshnikov, volontiers acteur à ses heures, est présent dans chacun d'eux. Il occupe d'ailleurs dans *White Nights* le rôle principal, celui de Nikolaï Rodchenko, danseur du Kirov ayant fui le régime soviétique pour les États-Unis et qu'un accident d'avion fait atterrir en Sibérie où il est confié par le KGB aux bons soins de Raymond, danseur de claquettes noir américain émigré en URSS suite à la guerre du Vietnam et à son rejet des États-Unis. Chargé de ramener Nikolaï dans le droit chemin du Kirov et de l'obédience au régime en vigueur, Raymond, excédé par une rigueur soviétique qui le méprise et l'anéantit, finit au contraire par l'accompagner dans sa fuite. Pour Nikolaï, cette fuite signifie un nouvel abandon de Galina, la femme qu'il aimait, danseuse étoile du Kirov demeurée en URSS et ralliée, à son corps défendant, à l'appareil soviétique mais qui, par amour pour le danseur, l'aide à s'échapper une nouvelle fois de la prison dorée dans laquelle on cherche à l'enfermer et que Raymond commente ainsi : « We're like rats in a cage ». *The Turning Point* met en scène deux femmes quadragénaires, Deedee et Emma, à l'origine danseuses dans la même compagnie mais qui ont par la suite connu des destins contrastés : tandis que Deedee a abandonné sa carrière pour se consacrer à la maternité tout en enseignant la danse aux côtés de son mari, également ancien danseur, Emma a gravi tous les échelons, délaissant au contraire toute vie de femme pour se vouer sans relâche à son art (comme en témoigne son aveu à Deedee : « All I'm doing offstage is just waiting to get back on »). Les retrouvailles des deux femmes, survenant alors qu'Emma en est à ses toutes dernières prestations et réveillant subrepticement leur jalousie l'une pour l'autre, sont immédiatement suivies de l'ascension fulgurante d'Emilia, fille de Deedee exceptionnellement douée pour la danse, qu'Emma prend en charge jusqu'à sa consécration. Le tout se déroule sur fond d'idylle naissante d'Emilia

avec Youri, jeune danseur russe de la troupe qui a tôt fait de devenir son partenaire attitré (<https://www.youtube.com/watch?v=AssRlsPH578>).

- 6 L'un des traits saillants des deux films, corollaire de la notion de passage déjà évoquée, est le perpétuel jeu de doubles et de tensions qui structure l'ensemble et dont le corps dansant, dans toutes ses manifestations, est le véhicule privilégié (et parfois exclusif) : liens quasi gémellaires qui unissent les frères ennemis dans *White Nights* et les sœurs ennemies dans *The Turning Point*, confrontations permanentes avec le passé (retour au Kirov pour Nikolaï dans *White Nights*, retrouvailles de Deedee avec Emma et avec ses rêves avortés de danseuse), relation mère-fille entre Deedee et Emilia dont la relation entre Emma et Emilia offre une forme de réplique, voire de substitut momentané. Deedee perçoit en effet, à travers l'ascension fulgurante de sa fille, une menace identitaire analogue à celle qui avait surgi en la personne d'Emma, cette dernière ayant accaparé le devant de la scène suite à la désertion de Deedee (dont le prénom même, obtenu par reduplication, semble augurer la dualité, le tiraillement entre deux sphères). D'Emma à Emilia – version prolongée d'Emma – se constitue une relation en miroir. Dans chacun des deux films, ce ne sont pas tant les mots qui parlent que les corps et les situations auxquelles ces corps sont confrontés, formant tout un ensemble de lignes parallèles, de constructions champ/contrechamp, de points de contact, de friction et de fusion, d'éléments duels qui envahissent la structure générale.
- 7 Les scènes d'ouverture des deux films – celle de *White Nights* étant confondue avec le générique – sont le reflet de ces structures duelles et de ces tensions qui habitent l'ensemble tout en se faisant proleptiques du devenir-autre des personnages ainsi introduits. S'y multiplient en effet, par l'évolution des corps mis en scène, les « figures d'immersion » porteuses d'« indices directs ou [d']indications ouvertes autour du récit filmique » (Tylski 59-60) entraînant le spectateur dans un « pas de sens », une valse de signifiants, prélude à l'entrée dans l'univers diégétique et structurel du film.
- 8 Dans *White Nights*, la chorégraphie et la musique du ballet *Le Jeune homme et la mort* de Roland Petit envahissent, durant tout le générique, la totalité d'un espace filmique déserté par tout échange verbal (cas d'ailleurs non isolé puisque l'intégralité du générique du film *Company* de Robert Altman est fournie par le ballet *Tensile Involvement* d'Alwin Nikolais qui s'y lit comme une allégorie des rapports humains faits de croisements et décroissements, tensions et relâchements successifs). Dans ce ballet *Le Jeune homme et la mort* où un jeune homme prostré dans sa petite chambre reçoit la visite de la jeune fille aimée qui, en une sorte de danse macabre, l'entraîne vers la mort et la fuite vers un infini (représenté par un ciel ouvert avec inserts de la tour Eiffel et d'enseignes néon), les danseurs n'ont aucun mal à « saturer leur corps de sens » (Gil 62) à travers ce « relief des mots et des cris » que Cocteau, à l'origine de ce ballet, entendait communiquer aux gestes, appelant de ses vœux une « parole traduite dans le langage corporel » (Cocteau, in Franco 225) et qui donne ici naissance à une chorégraphie volontiers heurtée empruntant largement à la pantomime (<https://vimeo.com/78790655>). En outre, les toutes premières images, montrant le jeune homme allongé sur son lit à fumer, l'air sombre, puis se levant lentement tandis que démarre la Passacaille de Bach, sèment la confusion en ne dévoilant pas d'emblée l'entrée dans un espace chorégraphique, semblant postuler une contiguïté entre le devenir du personnage du film et celui du personnage de ballet qu'il incarne. En d'autres termes, l'infini jalonné de signes patents de la culture occidentale vers lequel la mort entraîne le jeune homme dans le ballet au terme d'un parcours d'enfermement paraît, de manière encore

extrêmement diffuse, augurer cette renaissance au sein du monde occidental que connaît le danseur russe au terme de sa claustration.

- 9 Le début de *The Turning Point* fait se succéder deux séquences en un fondu enchaîné subtil, tout à la fois visuel et musical, l'échange verbal bel et bien présent dans la première séquence s'éclipsant totalement dans la seconde où, là encore, musique et corps dansants se partagent l'espace filmique, prenant le relais de ce qui a été jusque-là une simple allusion verbale fugace au passé. La première de ces séquences est amorcée par un travelling montrant des corps dansants en noir et blanc figés dans leurs cadres photographiques, évocation d'un temps révolu, tandis que la radio déverse en alternance musiques de ballet et informations sur le spectacle donné au théâtre par une célèbre compagnie. Le travelling s'achève sur l'apparition dans le champ d'un personnage féminin, Deedee, coiffée de bigoudis, vêtue d'une robe et d'un collier voyants, et chaussant des escarpins de manière malhabile, gestuelle claudicante et éléments vestimentaires contrastant avec l'univers de perfection lissée de la danse tel qu'il est évoqué de façon métonymique, quelques instants plus tard, par les collants roses qui sèchent, les bras en couronne de sa fille et la série de sauts effectués par son fils tandis qu'elle bat le rappel pour un départ imminent vers le théâtre. Le fondu enchaîné qui accompagne la transition elliptique vers la séquence suivante fait entendre une musique de ballet bien connue des initiés et dont les images qui suivent permettent graduellement l'identification : il s'agit de l'Acte des Ombres de *La Bayadère*, faisant défiler, en une série ininterrompue d'arabesques somptueuses, de dégagés et de cambrés accompagnés de ports de bras évoquant l'élévation vers le divin, les fantômes des Bayadères, danseuses sacrées de l'Inde auxquelles tout commerce avec le commun des mortels est interdit. La série de gros plans sur les visages de profil des danseuses et l'élargissement progressif du champ, le caractère processionnel marqué de cette séquence s'apparentent, pour le spectateur du film, à une immersion dans la conscience de Deedee que la scène suivante montre en pleurs dans la salle à l'issue du spectacle. Ce déferlement d'émotion fait suite à ce rituel commémoratif du corps dansant qui fut celui de Deedee et qui est encore celui d'Emma, la structure même de la chorégraphie de l'Acte des Ombres se présentant comme une suite d'arrêts sur image liés par le mouvement lent et fluide des danseuses. L'atmosphère déréaliste de l'ensemble, lumières et voiles blancs mêlés, se fait transcription d'un processus mémoriel et méditatif, équivalent visuel d'un courant de conscience (http://www.dailymotion.com/video/xgml1_la-bayadere-entree-des-ombres_music). Dans cette séquence, deux univers s'affrontent, la blancheur éthérée des voiles et des tutus faisant place aux couleurs soutenues de la robe et du fauteuil de Deedee demeurée immobile, figée dans un corps affrontant l'image de ce qu'il fut naguère. Corrélativement, les retrouvailles de Deedee et d'Emma, à l'issue de la représentation, sur la scène vide, sont régies par les mêmes codes gestuels et chromatiques accentués par un champ/contrechamp éloquent : le long peignoir de satin blanc revêtu par Emma (que Deedee aperçoit de dos) la fait tenir davantage du fantôme, de cette Bayadère dont elle a endossé le rôle, que du corps féminin réel ; de même, les pas de danse qu'elle esquisse en chantant devant son interlocuteur en prévision d'un autre ballet à venir s'opposent à l'immobilité de Deedee, figée par l'émotion et par le nouveau statut de spectatrice auquel elle est reléguée (statut qui s'affirme d'ailleurs tout au long du film où elle assiste aux dernières prestations d'Emma et, en parallèle, aux progrès fulgurants d'Emilia qui amènent cette dernière à la consécration).

- 10 Ainsi se dessinent, à l'orée des deux films, par la puissance évocatrice du corps dansant, les principales lignes de force qui sous-tendent l'ensemble en y déployant autant d'espaces énonciatifs. Les deux films sont en effet parcourus d'échos verbaux et non verbaux des incipit dont la teneur expressive, et notamment les structures duelles, se trouvent régulièrement redéployées à travers une diversité de signes. La confrontation entre Emma, « fille blanche » (Valentin 95), et Deedee, femme ancrée dans la matérialité de la vie conjugale et domestique, est ainsi redupliquée par un certain nombre de dialogues prenant peu à peu l'allure de joutes verbales accentuées par les positions relatives des deux corps, souvent face à face comme dans l'échange suivant : « You got pregnant » / « And you got 19 curtain calls ». En outre, lorsqu'Emma reçoit dans sa loge, à l'issue d'une autre représentation de *La Bayadère*, un ancien soupirant avec qui toute histoire d'amour a été vouée à l'échec par les exigences de la carrière d'Emma, c'est la musique de l'Acte des Ombres, écho du générique, qui s'insinue en contrepoint de la conversation, rappelant le « passage impossible » (Valentin 95) entre la danseuse au tutu blanc et la sphère charnelle représentée par l'homme en tenue de ville qui lui fait face. Dans *White Nights*, l'incipit se répercute dans une autre séquence de présentation dans laquelle Raymond, l'Américain transfuge du Vietnam, apparaît pour la première fois via le numéro de chant et de claquettes qu'il offre au public de la petite ville de Sibérie où il est confiné avec sa femme par le KGB. La part d'ombre, la révolte intérieure de Raymond se révèlent à travers la danse effectuée dans le prolongement de la chanson « There's a boat that's leaving soon for New York » extraite de *Porgy and Bess* et avec laquelle il finit par envahir l'espace du public soviétique en sautant de la scène, claquettes obstinées et canne voltigeant au-dessus des têtes se faisant signes de rébellion. Pour Raymond, qui n'a pas encore pleinement conscience de son désir de fuir un régime contraignant et humiliant où les allusions racistes se multiplient à son encontre, la danse revêt l'allure d'un retour du refoulé, d'un désir de fuite encore non formulé auquel sa rencontre avec Nikolaï va peu à peu ouvrir des horizons palpables, l'effet de symétrie avec la scène d'ouverture étant saisissant (http://www.dailymotion.com/video/x1zxsjc_white-nights-there-s-a-boat-leaving-soon-for-new-york-porgy-bess_shortfilms).
- 11 D'une manière générale, les claquettes sont pour Raymond, tout au long du film, l'exutoire d'une tension intérieure extrême générée par l'enfermement et l'asservissement : enfermement dans son déterminisme de Noir américain voué, dans sa jeunesse, à se donner en spectacle et enrôlé à son corps défendant dans la guerre de Vietnam (récit auquel il se livre devant Nikolaï en martelant des rythmes militaires), enfermement dans un rôle d'amuseur populaire des habitants de Sibérie qui lui évite un travail pénible à la mine, mais aussi enfermement dans une salle de travail du Kirov, emblème du régime soviétique, où il doit entraîner Nikolaï. Les déplacements circulaires qu'il effectue dans cette salle de travail en l'absence temporaire du danseur s'amplifient par des sauts au terme desquels il finit par empoigner la barre, barrière physique et institutionnelle qu'il ne peut franchir. En contrepoint de cette scène où le corps dansant se fait substitué d'une parole muselée, se déroule l'échappée de Nikolaï sur les toits du Kirov où, pénétrant dans une salle remplie de jeunes élèves en pleine répétition, il subit la répression d'une institution qui contemple d'un mauvais œil l'intrusion de ce corps rebelle, affranchi des codes vestimentaires rigides et assoiffé de liberté. En réponse à ces corps en rébellion se dressent çà et là les « métaphores du social » (Memmi 151) qui les emprisonnent, les figures du figement et de la rigidité prenant tour à tour la forme des statues austères et monumentales qui jalonnent

Leningrad, des imperméables stricts des officiers du KGB, de la silhouette entravée de l'ancienne danseuse Galina dans son tailleur strict. La force illocutoire du corps dansant acquiert toute sa résonance dans la danse que Nikolaï effectue sur la scène du Kirov où il retrouve Galina en train d'écouter un disque du chanteur engagé Vysotsky, mal aimé du régime soviétique. Enfreignant une fois de plus les codes stricts du Kirov pour importer ceux de son pays d'adoption – baskets, mouvements de danse jazz ou contemporaine – en y mêlant quelques réminiscences d'une tradition russe antérieure à l'ère soviétique –, Nikolaï crée une danse-discordance, une danse-dissidence qui se heurte à l'ordre du social et de l'artistiquement correct (<https://www.youtube.com/watch?v=-LbFR08SQQ>). À la circularité véhiculant l'enfermement, cette danse substitue peu à peu la diagonale, l'échappée du cercle en faisant résonner, en écho à la chanson de Vysotsky, un cri devenu mouvement que Nikolaï invite Galina, de manière significative, à « regarder » : « You whisper his songs. I won't whisper what I feel. I want to scream like he does. I won't lie anymore ! Look at me ! ». À corps et à cris, c'est ainsi qu'apparaît également le duo de Nikolaï et Raymond à la fin du film dans un espace normalement dévolu à l'académisme du Kirov et où s'affirme peu à peu une danse jazz libérée et quasi martiale, réunion des deux frères ennemis au sein d'un même code chorégraphique (<https://www.youtube.com/watch?v=haBZCrBHMm4>) : les diagonales multipliées, les regards échangés puis dirigés vers un hors-champ scrutateur finissent, là encore, par briser la carceralité, se faisant récit sans paroles d'une fuite imminente, selon un processus qui assigne à la « diagonale dansée » une valeur de « déplacement mais surtout [de] dépassement, c'est-à-dire ligne de fuite, ébauche de devenirs-autre du corps » (Fortin-Tournès 226).

- 12 Ce « passage emphatique que la parole ne produit pas » (Monnier, in Lesort 25) se trouve, à la fin de *The Turning Point*, illustré par ce qui est en même temps point culminant des structures duelles – au sens premier du terme – et transition vers une consonance. La dispute qui finit par éclater entre Deedee et Emma et qui les fait se poursuivre jusque sur les toits du théâtre, échappant au carcan de l'ordre social et policé des mondanités et du decorum académique, se solde par une lutte physique où cris, vociférations, halètements et, pour finir, rires effrénés supplantent toute parole articulée. Les changements soudains d'espace, les postures corporelles heurtées, la violence percussive de l'ensemble postulent une lecture chorégraphique de cet affrontement qui est aussi, par le corps à corps qui en résulte, une manière de fusion, les deux femmes se rejoignant par la suite sur la scène vide, témoin de leur splendeur passée. À cette scène succèdent, en fondu enchaîné, des images oniriques d'Emilia dont les cheveux dénoués et les petites menées rapides dans tout l'espace de la scène, toutes diagonales mêlées, semblent dessiner, sur fond de frémissement des doubles croches de l'Étude op. 25 n° 1 de Chopin, la promesse d'un entre-deux fécond et libéré où le dialogue entre femme et danseuse semble se faire consonant, tout comme le tutu rouge arboré par Emilia lors du spectacle qui la voit triompher semble détrôner la « fille blanche » en la parant des couleurs d'une chair pleinement investie (http://www.imdb.com/media/rm2830598400/tt0076843?ref_=tt_pv_md_1).
- 13 Le corps dansant devient donc, dans ces deux films, instrument tout à la fois d'expression et de résolution des tensions qui habitent les êtres. Outil de mise en question et d'ébranlement d'un certain déterminisme des personnages, il installe dans le dispositif filmique une forme de dialogisme, de construction en miroir qui sont autant de lignes de fuite, d'échappées au-delà de certaines limitations identitaires, et semble ainsi proposer au spectateur une lecture efficace des interstices de l'humain,

des questionnements et des tâtonnements qui jalonnent ses interactions. Invitée au cinéma, la danse se fait à son tour cette « puissance invitante » évoquée par Mathilde Monnier, « émettrice et réceptrice » (<http://www.lesinrocks.com/2014/01/23/arts-scenes/scenes/mathilde-monnier-au-cnd-la-danse-comme-puissance-invitante-11463522/>), accueillante et créatrice, entraînant les autres codes présents à l'écran dans des pas de deux, de trois, des déploiements de sens, multipliés.

BIBLIOGRAPHIE

- Colombo, Laura. « Avant-propos : Lignes mouvantes, corps éloquents ». In *Pas de mots. De la littérature à la danse*. Dir. Laura Colombo et Stefano Genetti. Paris : Hermann, 2010. 5-10.
- Didier-Weill, Alain. « Quelle musicothérapie ? ». *Le Monde de la Musique* 58 (1983) : 87-89.
- Dollfus, Ariane. « *Black Swan*, le film ». *Danser* 306 (2011) : 26-31.
- Fortin-Tournès, Anne-Laure. « Poétiques de la danse, poétiques du traduire ». *TLE* 25, *Traduction(s). Confrontations, création*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2008. 221-228.
- Franco, Susanne. « Imaginaires dansés à partir de Jean Cocteau ». In *Pas de mots. De la littérature à la danse*. Dir. Laura Colombo et Stefano Genetti. Paris : Hermann, 2010. 217-238.
- Gil, José. « La danse, le corps, l'inconscient ». *Terrain* 35 (2000) : 57-74.
- Guzzo Vaccarino, Elisa. « Cygnes en pellicule ». *Ballet* 2000 214 (2010) : 30-36.
- Izrine, Agnès. « Mallarmé ou l'absolu de la danse ». *Danser* 284 (2009) : 14-18.
- Jacq-Mioche, Sylvie. *La Danse vue par Maurice Béjart et Colette Masson*. Paris : Éditions Hugo et Cie, 2007.
- Lesort, Sophie. « Du sens dans le mouvement ». *Danser* 293 (2009) : 22-25.
- Memmi, Dominique. « La recomposition du masculin dans les classes populaires : une issue à la domination sociale ? A propos de *Billy Elliot*, de *Full Monty* et de quelques autres dans le cinéma réaliste anglais depuis quarante ans ». *Le Mouvement Social* 1/2002 (198) : 151-154.
- Meschonnic, Henri. *Les États de la poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985.
- Meurée, Christophe. « Anne-Marie Stretter danse : fonctionnement du bal dans les œuvres de Marguerite Duras ». In *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*. Dir. Edward Nye. Amsterdam/New York : Rodopi, 2005. 277-298.
- Sibony, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Paris : Le Seuil, 1995.
- Tylski, Alexandre. *Le Générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- Valentin, Virginie. « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique ». *Terrain* 35 (2000) : 95-108.

<http://www.lesinrocks.com/2014/01/23/arts-scenes/scenes/mathilde-monnier-au-cnd-la-danse-comme-puissance-invitante-11463522/>, consulté le 14 septembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=AssRlsPH578>, consulté le 14 septembre 2015.

<https://vimeo.com/78790655>, consulté le 14 septembre 2015.

http://www.dailymotion.com/video/xgml1_la-bayadere-entree-des-ombres_music, consulté le 14 septembre 2015.

http://www.dailymotion.com/video/x1zxsjc_white-nights-there-s-a-boat-leaving-soon-for-new-york-porgy-bess_shortfilms, consulté le 14 septembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=-LbFRO8SQQ>, consulté le 14 septembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=haBZCrBHMm4>, consulté le 14 septembre 2015.

http://www.imdb.com/media/rm2830598400/tt0076843?ref_=tt_pv_md_1, consulté le 14 septembre 2015.

Filmographie

Black Swan. Dir. Darren Aronofsky. 2010.

Company. Dir. Robert Altman. 2003.

The Turning Point. Dir. Herbert Ross. 1977.

White Nights. Dir. Taylor Hackford. 1985.

RÉSUMÉS

Sortis en 1977 et 1985, les deux films *The Turning Point* (*Le Tournant de la vie*), de Herbert Ross, et *White Nights* (*Soleil de nuit*), de Taylor Hackford sont des films sur la danse et sur les divers parcours existentiels qu'elle suscite. Ils s'inscrivent dans une lignée de films dans lesquels la danse est l'instrument d'une exploration intime de l'humain et de ses interactions avec ce qui l'entoure. Quel que soit le type d'univers fictionnel mis en scène, ce sont toujours le conflit et la dualité qui viennent occuper le devant de la scène expressive où la figure du corps dansant joue un rôle à la fois diégétique et symbolique essentiel. Le corps fait s'y déployer tout un imaginaire diversifié fondé sur la « puissance invitante » de la danse.

Herbert Ross's *The Turning Point* (1977) and Taylor Hackford's *White Nights* (1985) both focus on the world of ballet and on its existential implications. Each of them belongs to a category of films in which dance sets the stage for a close investigation of human nature and interactions. Whatever the type of fiction involved, conflictual and dual figures are systematically brought to the fore and the dancing body is seen to play a major diegetic and symbolic part. The body opens up a variety of imaginary prospects which all testify to the “inviting power” of dance.

INDEX

Mots-clés : cinéma, corps, danse, devenir-autre, énonciation, identité

Keywords : cinema, body, dance, becoming other, enunciation, identity

AUTEURS

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Professeur

Université Toulouse-Jean-Jaurès

nathalie.vincent-arnaud@univ-tlse2.fr